La vedette, « représentation spectaculaire de l'homme vivant »

Si l'époque spectaculaire a pu être caractérisée par Debord comme celle dans laquelle « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (SdS, §1)[1], il y a sans doute une image qui plus que toutes les autres peut concentrer dans la sphère spectaculaire l'aliénation du vécu : la vedette. Définie par Debord comme « la représentation spectaculaire de l'homme vivant » (SdS, §60), la vedette n'est pas un simple personnage du divertissement, mais plutôt la figure spectaculaire qui semble la plus apte à ajourner les anciennes formes de l'aliénation : du religieux au politique, il n'y a aujourd'hui que la vedette pour légitimer l'exercice du pouvoir. Tout compte fait, il n'est pas si surprenant, comme on feint de le croire encore, qu'on puisse voir si souvent passer à la politique des individus issus des medias.

Je propose donc d'analyser cette figure centrale du pouvoir spectaculaire qu'est la vedette, telle que l'a présentée Guy Debord. Pourtant, je ne voudrais pas me borner à la formulation théorique qu'en donne l'auteur ; car Debord n'a pas seulement défini la vedette, mais il l'a *détournée*. J'essayerai d'aborder la façon dont Debord joue avec les vedettes dans ses films, en donnant une attention spéciale au film *La Société du spectacle*, où le commentaire sur la vedette est accompagné du détournement de l'image de Marilyn Monroe. Je proposerai finalement un bref parallèle avec *La Rabbia*, de Pier Paolo Pasolini, où le cinéaste italien travaille

[1] En suivant une forme de notation déjà utilisé par plusieurs commentateurs de Guy Debord, j'indiquerai les extraits de *La Société du spectacle* par l'abréviation SdS et par le numéro de la thèse correspondante.

également avec l'image de l'actrice américaine, en employant des procédés de montage comparables à ceux de Debord.

SUR LE PASSAGE DE LA STAR

En guise d'introduction on doit remarquer que presque dix ans avant la publication de *La Société du spectacle*, Debord s'était déjà attaqué à la signification de la vedette dans son court-métrage *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps,* de 1959. Sauf qu'alors il ne parlait pas encore de vedette, préférant le terme « star ». Pour y jouer ce rôle Debord a choisi, pour ainsi dire, Anna Karina, la future starlette (et femme) de Jean-Luc Godard. L'actrice apparaît sur une publicité de savon détournée par Debord.[1] Ce détournement lui permet de mettre en évidence les conditions de possibilité de la star en tant que telle. C'est ce qu'il expose dans le commentaire en voix-off qui accompagne la publicité détournée:

> En dernière analyse, ce n'est ni le talent ni l'absence de talent, ni même l'industrie cinématographique ou la publicité, c'est le besoin qu'on a d'elle qui crée la star. C'est la misère du besoin, c'est la vie morne et anonyme qui voudrait s'élargir aux dimensions de la vie de cinéma. La vie imaginaire de l'écran est le produit de ce besoin réel. [2]

Dans ce passage, Debord reprend les mots d'Edgar Morin, qui avait, deux ans auparavant, publié un livre sur les stars[3]. Debord parle donc en termes un peu différents de ceux de *La Société du spectacle*. Néanmoins, il ne s'éloignera jamais trop de cette interprétation. La compréhension de la star comme le produit « imaginaire » d'un « besoin réel », comme ce qui sert au rachat de la « vie morne et anonyme » de tout un chacun, présente une structure analogue à celle que l'on

[1] Godard raconterait plus tard qu'il avait décidé de chercher Karina précisément après avoir vu ce spot publicitaire. Il lui propose un rôle dans *A bout de souffle*, mais ne l'aura comme actrice que dans *Le petit soldat*. Voir Antoine De Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Editions Grasset & Frasquelle, 2010, p. 155.
[2] Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 482-483.
[3] Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 111. Je remercie Sylvain Angiboust et Emilie Etemad pour l'indication.

trouvera dans le livre de 1967. Or, cette relation entre produits imaginaires et besoins réels est la même qui plus tard sera construite autour des termes « vécu » et « représentation ». Cette distinction entre la sphère de l'expérience et celle de la représentation sera au cœur de *La Société du spectacle*.

VECU ET REPRESENTATION

Quand Debord affirme dans *La Société du spectacle* que « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » cela n'équivaut pas à postuler l'existence d'un vécu dépourvu de représentation, ou bien d'une sphère de l'expérience qui puisse être au-delà de tout langage. Un reniement du langage serait en fait aux antipodes de la pensée de Debord, et la pratique esthétique du détournement le met bien en évidence. Et pourtant on a parfois reproché à Debord d'être en quête d'un endroit mythique où l'expérience puisse se passer de la représentation, seule l'expérience permettant d'éviter la falsification du langage. Tout au contraire, le problème s'insinue précisément quand le vécu n'est plus accompagné de sa représentation.

Certes, Debord a été toujours sensible à une certaine insuffisance du langage. C'est ce qu'on trouve par exemple dans la citation d'André Martinet qui apparaît en épigraphe dans *Critique de la séparation*, court-métrage tourné deux ans après *Sur le passage…*:

> Quand on songe combien il est naturel et avantageux pour l'homme d'identifier sa langue et la réalité, on devine quel degré de sophistication il a fallu attendre pour les dissocier et faire de chacune un objet d'étude. [1]

Mais on voit bien qu'il ne s'agit pas d'un malaise néoromantique face au manque intrinsèque à toutes les formes de représentation. Le problème relevé par Debord est celui de la séparation entre langage et réalité, qui paraissent opérer comme deux catégories indépendantes à l'intérieur de la pensée occidentale. Dans

[1] La citation est lue par une voix féminine au tout début de *Critique de la séparation*. Voir Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont Video, 2005.

Critique de la séparation, Debord veut montrer comment toute critique de la réalité doit être en même temps une critique du langage, car le langage n'est pas transparent, et ses formes ne sont jamais neutres. A l'intérieur d'un débat plus spécifiquement cinématographique, sa critique cible notamment le cinéma documentaire qui prétend être une représentation mimétique mais dont l'imposition d'un « sujet cohérent » trahit néanmoins cette intention.

Dans *La Société du spectacle*, le problème sera reformulé en termes nouveaux et avec une prétention plus ample. Debord y parle de la *spécialisation* du langage. Cela tient au fait que la critique marxiste – notamment par le biais de la critique du fétiche de la marchandise – est devenue dans le livre de 1967 l'apport théorique privilégié par l'auteur[1]. Il ne le cache pas du tout, car comme on le sait il choisit de détourner Marx à la toute première phrase du livre, où le mot spectacle vient remplacer le terme marchandise.

Mais le terme « spectacle » semble plutôt une autre manière de dire « capitalisme », ou de nommer sa dernière phase. Ainsi, le spectacle « n'est rien que l'économie se développant pour elle-même » (SdS, §16), de même que « dans le spectacle … le but n'est rien, le développement est tout » (SdS, §14). On retrouve dans ces mots la caractérisation du capitalisme comme économie autonomisée, forme de reproduction de la vie matérielle qui n'est plus dirigée par la nécessité de satisfaire les besoins humains.

En d'autres mots, on retrouve chez Debord une théorie de l'aliénation : « Ce qui croît avec l'économie se mouvant pour elle-même ne peut être que l'aliénation qui était justement dans son noyau originel » (SdS, §32). Le fait que la société industrielle repose sur la spécialisation des tâches productives et que dans ces conditions les travailleurs ne peuvent plus se reconnaître dans les objets dont le

[1] Rappelons d'ailleurs que la critique du fétiche avait été mise à l'écart par le marxisme structuraliste de Louis Althusser, qui dans son article « Comment lire *Le Capital* » donnait la recommandation de ne pas commencer la lecture du *Capital* par la Section I. Voir à ce propos l'article de Gérard Briche « Le 'spectacle' comme illusion et comme réalité » in Jacob Rogozinski et Michel Vanni, *Dérives pour Guy Debord*, Paris, Van Dieren Editeur, 2010, p.111. Debord, pourtant, a persévéré dans une telle critique et il semble avoir bien retenu les développements qu'en avait donnés Lukács dans son *Histoire et conscience de classe*, de 1923. Voir sur ce sujet l'essai d'Anselm Jappe qui a bien mis en évidence le rapport entre la pensée de Debord et celle de Lukács. Anselm Jappe, *Guy Debord*, Paris, Denoël, 2001.

processus de production leur échappe, est ici une donnée fondamentale. Debord se réfère à ce processus de manière particulièrement éloquente à la thèse 33 :

> L'homme séparé de son produit, de plus en plus puissamment produit lui-même tous les détails de son monde, et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie. (SdS, §33)

L'éloignement du vécu dans une représentation n'est donc que le complément de l'aliénation du monde matériel. Si à l'époque spectaculaire l'homme ne trouve plus les moyens de représenter son monde, c'est parce que « [t]out le temps et l'espace de son monde lui deviennent *étrangers* avec l'accumulation de ses produits aliénés » (SdS, §31). C'est la raison pour laquelle la marchandise spectaculaire exige un langage spécialisé, c'est-à-dire, une sorte de médiation qui puisse donner aux objets une familiarité apparente – fonction exercée notamment par la publicité. Ce que le spectacle achève est l'aliénation même des puissances représentatives de l'homme. Si Debord peut parler d'une société passée comme celle qui avait « maîtrisé une technique et un langage » (SdS, §126), la société capitaliste serait celle de l'aliénation de la technique, et la société du spectacle celle de l'aliénation du langage[1].

En somme, si le directement vécu peut être éloigné dans une représentation c'est d'abord parce que « ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage »(SdS, §157). Le spectacle offre donc un langage destiné à combler cette absence, sans pourtant ne porter aucun changement à cette vie quotidienne. Il apparaît ainsi comme un langage commun qui établit un rapport entre les individus socialement séparés, mais sans changer leur rapport social effectif ; leur relation reste toujours dépendante de la médiation de ces images-objets industriellement produites et qui ne concernent pas directement leurs activités quotidiennes. Voici en quoi consiste la thèse 29 :

[1] C'est dans le même sens que l'a compris Giorgio Agamben, pour qui le spectaculaire est l'aliénation de l'être linguistique de l'homme, la séparation de la communicabilité dans une sphère autonome. Voir Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine : note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 69.

> Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. (SdS, §29)

En comprenant le spectacle comme une aliénation du langage, on saisit mieux la raison pour laquelle l'esthétique de Debord a été tellement marquée par des formes de réappropriation langagière, comme le collage, le montage et la citation. Tout cela était travaillé par Debord sous la notion de *détournement*[1]. Initialement conçu comme un héritier du plagiat de Lautréamont, et opérant sur le plan littéraire sous la forme de la citation à sources cachées, le détournement devenait petit à petit la principale stratégie de l'auteur pour combattre le spectacle. C'est surtout dans ses films qu'on peut observer cet effort de s'emparer du langage spectaculaire pour l'utiliser contre le spectacle : avec l'image d'Anna Karina dans le cas dont on a parlé ; à nouveau quand *La Société du spectacle* gagne l'écran.

PROCHAINEMENT SUR CET ECRAN

Dans le film *La Société du spectacle*, réalisé en 1973, Debord a repris un tiers des thèses du livre de 1967[2]. Cela nous autorise à dire que la transposition du livre à l'écran a été un travail plutôt d'édition que d'adaptation. Debord ne voulait pas adapter son livre à la forme cinématographique, mais adapter le cinéma à la forme de l'essai théorique. L'entreprise était conçue comme la réalisation du projet inachevé de Sergei Eisenstein : la réalisation cinématographique du *Capital*. Ainsi l'affirmaient déjà les situationnistes en 1969 :

> On sait qu'Eisenstein souhaitait de tourner *Le Capital*. On peut d'ailleurs se demander, vu les conceptions formelles et la soumission politique de ce cinéaste, si son film eût été fidèle au texte de Marx. Mais, pour notre part, nous ne doutons pas de faire mieux. Par exemple, dès que possible, Guy Debord réalisera lui-même une

[1] Le détournement a été défini par Debord et son compagnon lettriste Gil Joseph Wolman dans le texte *Mode d'emploi du détournement* paru en 1956 dans la revue surréaliste belge *Les lèvres nues*. Voir Guy Debord, *Œuvres*. o*p.cit.*, p. 221-229.

[2] Voir à ce propos l'étude de Guy-Claude Marie, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, Paris, Bibliothèque Philosophique J.Vrin, 2009.

> adaptation cinématographique de *La Société du spectacle*, qui ne sera certainement pas en deçà de son livre. [1]

La possibilité de réaliser une telle entreprise se présenterait quelques années plus tard, grâce à la relation de quasi-mécénat établie entre Debord et l'éditeur et producteur Gérard Lebovici. Dans l'optique de Debord, une figure telle que celle de Lebovici était déjà la preuve des changements profonds que Mai 68 avait produits sur la sphère de la culture. Il le suggère notamment dans le film-annonce pour *La Société du spectacle* :

> Que la tentative révolutionnaire de mai 1968 ait marqué le changement d'une époque, voilà ce que démontre le simple fait qu'un livre de théorie subversive comme *La Société du spectacle* de Guy Debord puisse être aujourd'hui porté à l'écran par son auteur lui-même, et qu'il existe un producteur pour financer une telle entreprise. [2]

Dans le livre, la critique de la vedette trouve sa place à l'intérieur du troisième chapitre, « Unité et division dans l'apparence ». Dans le film, Debord reprend intégralement les premières thèses du chapitre, jusqu'à la thèse numéro 60. Il crée ainsi une séquence qui part de la critique de la fausse division de la guerre froide (thèses 54 à 58), signifiée visuellement par les images de la visite de Nixon dans la Chine de Mao Tsé-toung ; et qui aboutit à la critique de la vedette et de la révolte spectaculaire (thèses 59 et 60). Il est question de la vedette notamment à la thèse 60, qui conclut la séquence, accompagnée cette fois-ci de l'image de Marilyn Monroe.

On a vu comment, dans *La Société du spectacle*, Debord avait raffiné ce qu'en 1959 il désignait comme la « misère du besoin ». Et si c'était ce besoin qui créait la star, c'est maintenant la vie séparée et dépourvue de langage qu'on trouve à l'origine de la vedette. Voici ce que propose Debord au début de la thèse 60 :

> La condition de vedette est la spécialisation du *vécu apparent*, l'objet de l'identification à la vie apparente sans profondeur, qui doit compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues. (SdS, §60)

[1] Guy Debord, *Œuvres*, *op.cit*., p. 1271.
[2] *Ibid.*, p. 1270.

A partir du moment où le vécu individuel est resté sans langage, la consommation de la représentation d'un vécu devient possible, voire désirable ; c'est le processus que Debord désigne comme « la spécialisation du *vécu apparent* »[1]. Représentation d'une vie jamais vécue par personne, « les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie »(SdS, §60). La vedette est, de surcroît, une marchandise spectaculaire privilégiée, car ce qu'elle offre aux spectateurs qui la consomment c'est le spectacle même de la consommation. Voilà pourquoi Debord affirme que les vedettes « incarnent le résultat inaccessible du *travail* social » (SdS, §60). Avec un accès illimité au royaume de la marchandise, la vedette donne à voir la jouissance absolue de tout ce qui est produit par la société. Elle peut ainsi « compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues » puisque par le biais de l'identification on peut partager imaginairement cette jouissance.

Néanmoins, quand Debord affirme que les vedettes « incarnent le résultat inaccessible du *travail* social » il ajoute encore quelque chose d'important :

> Elles incarnent le résultat inaccessible du *travail* social, en mimant des sous-produits de ce travail qui sont magiquement transférés au-dessus de lui comme son but : le *pouvoir* et les *vacances*, la décision et la consommation qui sont au commencement et à la fin d'un processus indiscuté. (SdS, §60)

Dans la perspective marxiste, le « processus indiscuté » dont parle Debord est celui de la production des marchandises, le cycle de reproduction du capital qui semble orienter toute la vie sociale. Or, on sait que Marx avait bien montré qu'à la base de ce processus on ne trouve rien d'autre que le travail – une fois que c'est le temps de travail social abstrait qui fonde la valeur de la marchandise. Si cela est vrai, le pouvoir de décider sur la production des marchandises, et la possibilité de les consommer en abondance, ne sont que des conséquences du travail social. Pourtant, c'est le contraire qui prédomine. Pouvoir et consommation, simples

[1] Comme l'a bien remarqué Jacob Rogozinski, il faudrait interroger l'actualité du concept de vedette chez Debord à l'époque du spectacle *interactif*, où « n'importe qui peut doubler les mensonges officiels en diffusant massivement ses propres mensonges et ses fantasmes ». (Jacob Rogozinski, « La vérité peut se voir aussi dans les images », in Jacob Rogozinski et Michel Vanni, *Dérives pour Guy Debord*, op.cit., p. 72.) Pourtant, si aujourd'hui on a les moyens pour donner notre propre vie quotidienne en spectacle, cela veut dire que nous pouvons précisément nous *mettre en vedette*, sans l'être effectivement. Je reviendrai sur cette distinction plus loin.

résultats du travail, apparaissent comme le but de ce travail – on travaille pour consommer et on songe à accéder aux postes de commande dans n'importe quel métier. Le spectacle est le gardien de ce mauvais rêve.

En outre, la distinction faite par Debord entre deux « sous-produits » du travail social pourrait renvoyer également à une distinction entre deux types de vedettes. Il y aurait d'une part la vedette qui incarne le pouvoir, représentant la possibilité du choix libre dans la sphère de la production : « Là, c'est le pouvoir gouvernemental qui se personnalise en pseudo-vedette » (SdS, §60). D'autre part, c'est la vedette de la « *vacance* », celle qui incarne la jouissance du temps libre, le choix étendu dans la sphère de la consommation : « ici c'est la vedette de la consommation qui se fait plébisciter en tant que pseudo-pouvoir sur le vécu » (SdS, §60).

Cependant, quand Debord parle du pouvoir il utilise l'expression « pseudo-vedette », tandis que quand il parle de la vedette de la consommation il emploie le terme « pseudo-pouvoir ». Pourquoi ? Parce que même si elles peuvent temporairement porter les mêmes habits spectaculaires, leur activité réelle n'est pas moins différente. On sait bien qu'il est devenu aujourd'hui obligatoire aux hommes politiques de se mettre en vedette ; ils doivent tous construire un « vécu apparent » qui puisse séduire les électeurs au-delà de toute raison politique. Cependant, même quand ces hommes semblent n'être devenus rien d'autre qu'une vedette de la vacance, ils restent toujours des agents du pouvoir spécialisé et ils doivent encore décider du fonctionnement de l'Etat[1].

La vraie vedette est donc la vedette de la consommation, car elle n'est qu'une vedette, son essence est son apparence, elle est « sans profondeur ». Certes, cela ne veut pas dire qu'elle jouit concrètement de la vie privilégiée qu'elle met en scène. Au contraire, cela veut dire qu'il ne lui reste rien d'autre que cette mise-en-scène[2]. Le

[1] On peut se rappeler ici un autre exemple du cinéma de Debord : dans son dernier film, *Guy Debord, son art, son temps*, il y a une émission journalistique qui nous montre l'ancien premier ministre italien Silvio Berlusconi qui, selon le journaliste, « a été obligé d'interrompre ses vacances en Sardaigne en raison de la crise politique ». Berlusconi a été peut-être, dans le passé politique récent, l'exemple le plus évident d'un homme du pouvoir qui s'est personnalisé en pseudo-vedette de la vacance, à un tel point qu'on avait parfois du mal à discerner quelle était son activité réelle. Néanmoins, comme nous le rappelle Debord, arrivait toujours le moment où il devait interrompre ses vacances pour prendre une décision – qui aurait d'ailleurs affecté, invariablement pour le pire, la vie de millions d'individus.

[2] Les « incessantes agressions de la Presse contre le privé des vedettes », dont parle Roland Barthes, s'expliquent précisément par le fait que les vedettes ne peuvent pas avoir un privé effectif, une fois que leur rôle est celui d'une vie privée consommable ; tout leur privé est déjà spectaculaire

scénario étant défini préalablement, les rôles seront toujours les mêmes, n'importe quel individu est en train de les jouer. Comme le dit Debord à la fin de la thèse 60 : « de même que ces activités de la vedette ne sont pas réellement globales, elles ne sont pas variées » (SdS, §60).

La vedette se révèle ainsi le contraire de ce qu'on nous fait normalement croire. « Les gens admirables en qui le système se personnifie sont bien connus pour n'être pas ce qu'ils sont ; ils sont devenus grands hommes en descendant au-dessous de la réalité de la moindre vie individuelle, et chacun le sait » (SdS, §61). Peut-être est-ce là qu'on trouve la raison pour laquelle Debord, dans son film, a insisté particulièrement sur l'image de Marilyn Monroe. L'évènement significatif pourrait être la mort de l'actrice, qui mettrait en évidence le manque de réalité de la vie de la vedette[1].

Le fait que la mort de Marilyn Monroe mettait en évidence une quelconque vérité a été ressenti par plusieurs artistes qui se sont mis aussitôt à travailler sur son image. Le cas le plus célèbre est, certainement, celui d'Andy Warhol, qui l'a transformée en icône de la Pop Art. Ces tableaux sont d'ailleurs bien connus de tous; mais il faut rappeler que c'était la mort de Marilyn en 1962 qui avait poussé Warhol à entamer la série de sérigraphies. Exemple moins connu, mais certainement plus proche de ce que Debord fera par la suite, le film *La Rabbia*, réalisé la même année par le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini. Je voudrais m'arrêter plus longuement sur cet exemple, car le film de Pasolini présente une autre façon de s'approprier l'image de la vedette. Les procédés sont analogues à ceux de Debord, mais le résultat bien différent.

---

parce qu'il est privé. L'irruption du privé dans le public, bien qu'il soit contemporain à « l'âge de la Photographie », tient moins à une quelconque caractéristique essentielle de cette technique, comme le propose Barthes, qu'à ce besoin réel dont parle Debord. Voir Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

[1] Par ailleurs, cette irréalité était symptomatiquement perçue par la propre Marilyn Monroe, comme on peut vérifier aujourd'hui dans nombreux livres qui nous présentent des extraits des lettres et enregistrements qu'elle destinait à son psychanalyste.

PASOLINI ET LE MARTYR DE LA VEDETTE

La Rabbia fut une expérimentation unique dans la cinématographie de Pasolini : un film entièrement composé d'images d'archive, où le travail verbal profondément poétique acquiert une certaine autonomie par rapport aux images. *La Rabbia* est tellement différent du restant de l'œuvre de l'auteur, qu'il est resté dans un relatif oubli jusqu'à très récemment.[1] Et, à l'aune de cette redécouverte, on ne peut que s'étonner de la proximité que ce film entretient avec les œuvres cinématographiques de Guy Debord. Pour le cinéaste italien, pourtant, il s'agissait d'une entreprise nouvelle :

> Mon ambition a été celle d'inventer un nouveau genre cinématographique. Faire un essai idéologique et poétique avec des séquences nouvelles. Et il me semble avoir réussi surtout dans l'épisode de Marilyn. [2]

La séquence dédiée à Marilyn Monroe, hommage à l'actrice américaine disparue la même année, était considérée par Pasolini comme un exemple réussi de ce « nouveau genre cinématographique ». Dans la séquence en question, Pasolini travaille avec un ensemble d'images variées accompagnées par un poème dédié à l'actrice. Singulier est aussi l'effort de Pasolini pour récupérer une certaine dimension biographique : il fait un usage abondant d'images de l'enfance et de l'adolescence de Marilyn, renvoyant à un moment antérieur à la célébrité. Pasolini semble chercher ainsi une sorte de sphère pré-spectaculaire, tel un paradis perdu qui puisse nous reconduire à la vraie vie de la vedette. Pourtant, la dimension biographique vient plutôt renforcer la construction d'un nouveau mythe. Il s'agit ici d'établir une analogie biographique : la vie de Marilyn est retracée de façon à souligner des points communs avec la vie du Christ.

Le chemin choisi par Pasolini est donc celui de l'analogie, laquelle s'affirme sur deux plans, visuel et verbal. Sur le plan visuel, l'analogie s'établi d'emblée par

[1] Le film a été restauré en 2007 en Italie par le laboratoire de la cinémathèque de Bologne (« Laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna »). Voir Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia*, a cura di Roberto Chiesi, Bologna : Edizione Cineteca di Bologna, 2007.

[2] « La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove». Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Sito e Franco Zabagli, Milano : Mondadori, 2001, p. 3067.

contiguïté : la séquence s'ouvre sur une photographie de Marilyn Monroe, laquelle est tout de suite suivie d'une mise en scène de la passion du Christ. Sur le plan verbal elle s'impose par l'emploi de termes qui appartiennent à la tradition chrétienne. Marilyn est désignée par « petite-sœur » et, si Jésus était un humble fils de charpentier, elle est comme « les filles des commerçants / victorieuses aux concours à Miami ou à Londres »[1]. Pasolini aspire ainsi à universaliser la condition de Marilyn, et il le fait à travers la notion de beauté : « … beauté, la même / que celle de douces filles de ton monde ». C'est la raison pour laquelle les photos choisies par Pasolini sont dépourvues de toute vulgarité, mais non pas de sensualité. Sauf que pour Marylin, sa beauté est sa croix et, tout comme Jésus, elle l'accepte et la porte « humblement » : « Pauvre petite sœur, / (…) Cette beauté-là tu la portais humblement »[2].

Pasolini tient pourtant à une notion de beauté traditionnelle et essentialisée : elle est le seul élément qui traverse le « monde ancien » et le « monde futur », liant les deux sphères qui structurent le poème : « Du monde antique et du monde futur / La beauté seule était demeurée ».[3] La beauté apparaît toujours liée à l'humilité de façon à faire de cette beauté l'allégorie même de l'humilité. Cela tient au fait que dans la pensée de Pasolini, où les catégories marxistes s'entrelacent aux valeurs chrétiennes, l'humilité est prise comme attribut du prolétariat. Si la référence au monde ancien est accompagnée par deux fois de l'image de la mise-en-scène de la passion du Christ, une troisième mention est accompagnée par un plan de paysans contemporains qui travaillent comme d'anciens esclaves. On voit par là qu'il y a quelque chose outre la beauté qui établit le lien entre ces mondes. Ce qui s'insinue ainsi dans le plan visuel est affirmé dans le plan verbal par la répétition de l'adjectif « effrayant » : « de l'*effrayant* monde antique et de l'*effrayant* monde futur ». La souffrance du Christ est identifiée à l'exploitation du prolétariat, et la Marilyn de Pasolini devient une martyre de la domination bourgeoise, dans une tentative de

[1] « le figlie dei commercianti / vincitrici ai concorsi a Miami o a Londra». (Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia*, *op.cit*, p.180.) Pour les citations en français j'utiliserai ici la traduction de Stefano Bevacqua et Annick Bouleau, parue dans « Pasolini cinéaste », *Cahiers du cinéma*, Hors-série n.9, le 1er mars 1981.

[2] « Povera sorellina minore, / (...) quella bellezza l'avevi addosso umilmente ». (Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia, op.cit.*, p. 180.)

[3] « Del mondo antico e del mondo futuro / era rimasta solo la bellezza ». (Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia, op.cit.*, p. 180.)

mise à jour symbolique du messianisme à l'époque de la culture de masse. La mort de l'actrice la mythifie ainsi en martyre dotée de potentialité messianique, laquelle est affirmée dans sa double dimension : interruption temporelle, d'une part ; révélation d'un chemin à suivre, d'autre part :

> Maintenant les frères aînés, enfin, se retournent,
> Suspendent pour un moment leurs jeux maudits,
> Se détournent de leur inexorable distraction,
> Et se demandent : "Est-ce possible que Marilyn,
> La petite Marilyn, nous ait montré la route? [1]

Il s'agit, pourtant, d'une opération double. Si d'un côté la mort de Marilyn Monroe devient celle d'une martyre par le biais de l'analogie avec la vie du Christ, d'un autre côté la nécessité d'affranchir les hommes est visualisée grâce à des images qui représentent les capacités modernes de destruction. Je dis bien visualisée car cela ne s'affirme clairement que sur le plan visuel. Ce sont les images de tests nucléaires qui, opposées aux images du progrès scientifique –gratte-ciels, véhicules spatiaux –, renversent le sens de ce progrès en potentialité meurtrière. S'il y a un chemin révélé, s'il y a un mouvement qu'il faut interrompre, c'est la marche inexorable d'une société vers son autodestruction. Les derniers mots du poème sont suivis alors d'une puissante séquence de l'explosion atomique :

> C'est toi la première au-delà des portes du monde
> Abandonné à son destin de mort [2]

LE SPECTACLE ET SON DESTIN DE MORT

Les procédés de montage de Pasolini et de Debord sont tout à fait similaires. On observe dans les deux cas une autonomie et une complémentarité dans le rapport entre le texte et l'image. Autonomie parce que le texte est librement

[1] « Ora i fratelli maggiori, finalmente, si voltano, / smettono per un momento i loro maledetti giochi, / escono dalla loro inesorabile distrazione, / e si chiedono: "E' possibile che Marilyn, / la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada ? » (Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia, op.cit.*, p. 180.)

[2] « Sei tu la prima oltre le porte del mondo / abbandonato al suo destino di morte » (Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia, op.cit.*, p. 180.)

développé : en tant que poésie, chez Pasolini ; ou en tant que théorie, chez Debord. Complémentarité car une nouvelle signification s'établit à partir du rapport entre les deux champs. On a déjà insisté sur ce point dans le cas de *La Rabbia*. Dans *La Société du spectacle*, où le texte reste inaltéré, l'effet est plutôt celui d'une déconstruction des images par le texte. Mais pas uniquement : il n'est pas difficile de voir combien le texte devient plus tangible à l'aide de ces images auxquelles nous sommes si habitués – voire trop habitués. Et si le rapport entre texte et image a un but dé-constructif, cela pourrait être précisément pour briser cette habitude.

Debord ne cherche pas de référent. Au contraire de Pasolini, qui veut découvrir une Marilyn pré-spectaculaire, Debord ne fait aucun type de référence à la biographie de l'actrice : elle n'est même pas nommée. Dans la séquence sur la vedette Debord fait apparaître à la suite plusieurs vedettes de la mode (les Beatles, Johnny Halliday, Eddy Mitchell, Dick Rivers) afin de montrer leur caractère à la fois « industrialisé » et, surtout, remplaçable. La vedette n'est rien en soi, elle est une forme qui n'acquiert son sens qu'à l'intérieur du langage spécialisé du spectacle.

On peut donc supposer que quand Debord choisit de finir cette série de vedettes précisément avec Marilyn Monroe, il est également attiré par son « côté sacrificiel », pour ainsi dire. L'actrice disparue depuis dix ans, et dont l'image, libérée de son référent, semble gagner de la force, peut être considérée comme un éloquent exemple de la « vérité du spectacle » : « la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la négation visible de la vie ; comme une négation de la vie qui est devenue visible » (SdS, §10). Plus qu'aucune autre vedette, Marilyn Monroe était la manifestation de la vérité de la vedette – « ces victimes sacrificielles d'un dieu sans visage »[1] – car à ce point elle n'était qu'image ; elle avait cessé d'exister hors du spectacle. Le « destin de mort » indiqué par Pasolini finit ainsi par s'identifier au « spectacle en général, comme inversion concrète de la vie » (SdS, §2).

Gabriel Ferreira Zacarias (Doctorant du programme Erasmus Mundus « Etudes Culturelles des Interzones Littéraires », Université de Bergame (Italie), Université de Perpignan et Université de Paris 10)

[1] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Editions Payot et Rivages, Collection Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008, p. 29.

Pour citer cet article :

Gabriel Ferreira Zacarias, « La vedette, « représentation spectaculaire de l'homme vivant »», Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : http://www.cellam.fr/?p=3166

Bibliographie :

AGAMBEN, Giorgio, *Mezzi senza fine : note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

_____, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Editions Payot et Rivages, Collection Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008.

BARTHES, Roland, *Chambre claire : note sur la photographie*, Editions du Seuil, 1980.

DE BAECQUE, Antoine, *Godard : biographie*, Paris, Editions Grasset & Frasquelle, 2010.

DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

_____, *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Gaumont Vidéo, 2005.

JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Paris, Denoël, 2001.

MARIE, Guy-Claude, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, Paris, Bibliothèque Philosophique J.Vrin, 2009.

MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

NARBONI, Jean (direction), « Pasolini cinéaste », *Cahiers du cinéma*, Hors-série n.9, le 1er mars 1981.

PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, a cura di Walter Sito e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001.

_____, *La Rabbia*, a cura di Roberto Chiesi, Bologna, Edizione Cineteca di Bologna, 2007.

ROGOZINSKI, Jacob et VANNI, Michel, *Dérives pour Guy Debord*, Paris, Van Dieren Editeur, 2010.